从琵琶乐到诗中乐：元稹声诗的转换

李建栋

内容提要　元稹的乐学造诣精深，他不仅与众多乐师、歌工私谊笃厚，而且熟知多种乐曲、乐器及旋宫转调等乐学理论。他笔下琵琶乐与诗中乐的衔接纽带是情感。基于吐蕃东渐、胡乐舞流行、元稹东台司宪后一再被贬的实际情况，他笔下的琵琶乐亦多表现出忧时伤己的悲情倾向。描写是元稹笔下琵琶乐到诗中乐转换的基本方式，可分为外在感观描写、内在情感刻画两种类型。听觉、视觉等感观描写，将不可触摸的琵琶乐音符变成可听、可见的具象，琵琶乐遂形象、生动。侧面烘托、情感接力、意境转换等情感的间接刻画，完成琵琶乐情感到诗中乐情感的微妙转换，乐情与诗情遂融会贯通、浑然一体。以情感为纽带、描写为转换方式，是唐声诗中诗乐转换的一种定式。

本文为教育部人文社科基金项目“胡乐对唐诗创作的影响研究”（批准号：12YJC751036）成果

唐代是声诗流行的时代，也是胡乐、胡舞竞妍的时代。唐声诗与胡乐的结合，蔚为中国诗史与音乐史上的大观。基于唐代声诗多格律诗、胡乐盛行等事实，我们在考量胡乐与唐声诗结合时，就不能囿于曲、词结合的简单观念。就声诗角度而言，两者结合时声诗的声韵平仄与胡乐的旋律起伏、声诗的整饬句式与胡乐的参差句式、声诗抒情性与胡乐抒情性的融合等问题，必须作为考量的重点；从胡乐角度而言，胡乐与汉语不相协的解决方案、胡乐多弱拍起唱与声诗首句歌词落点位置的安排等问题，亦当着重考量。关于此类研究，学界多从文化学、音乐学、文学等向度讨论，对于胡乐与唐诗结合的纽带、内涵、具体方式等却涉猎甚少。笔者拟以元稹声诗中琵琶乐到诗中乐的转换为个案，对此做一探讨。

一、元稹对乐学的认知

元稹是唐代著名的声诗写手，《旧唐书》本传云：“穆宗皇帝在东宫，有妃嫔左右尝诵稹声诗以为乐曲者，知稹所为，尝称其善，宫中呼为元才子。”[①]又云：“（元稹）尝为《长庆宫辞》数十百篇，京师竞相传唱。”[②]元稹声诗名播于时，除了其诗才卓绝外，还与其音乐造诣有关。

从元稹的交游来看，当时琵琶名家李管儿为其挚友。管儿之外，其诗中涉及的乐（歌）工尚有念奴、铁山、贺怀智、段善本、邠二十五郎、李谟、康昆仑、曹善才、穆善才、姜宣、何满子、崔徽等。他与当时太常王协律亦曾同游杭、越，作有《送王协律游杭越十韵》，别情凄凄，私谊笃厚。同时，元稹诗中亦涉及多种乐曲、乐部、乐器。乐曲有《云门》、《南风》、《咸池》、《大夏》、《大濩》、《大武》、《虞》、《韶》、《鹿鸣》、《梁山吟》、《乌夜啼引》、《公无渡河》、《大风歌》、《白纻》、《小胡笳引》、《望夫歌》、《破阵乐》、《淅淅盐》、《甘州》、《凉州》、《霓裳羽衣曲》、《赤白桃李》、《火凤》、《春莺啭》、《六幺》、《何满子》等。乐部有九部、法曲部、坐部、立部、胡部、《骠国乐》、《胡腾》、《胡旋》等。乐器有金錞、钟、镛铃、磬、木铎、鼓、角、筝、琴、瑟、琵琶、五弦、笛、笙、箫、箜篌、筚篥、竽、胡笳、小管等，种类之繁杂，令人叹为观止。

元稹诗亦多涉乐学理论。他在《琵琶歌》中谈及四弦琵琶的定弦法："琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。"[3]他在《河满子歌》中提及"犯羽含商移调态"[4]、在《小胡笳引》中提及"流宫变徵渐幽咽"[5]，这都涉及音乐的变调问题。此外，他的声诗对唐大曲诸结构问题屡有提及，包括大遍、散序、入破、彻等诸唐大曲曲式结构特征都有讨论。元稹也将自己的乐学认知运用于声诗创作实践。他和白居易、李绅、李德裕、刘禹锡等多有声诗往复，这些声诗一经出手即传唱于宫廷、闾里，其对乐学内涵之体认可见一斑。

总之，谙熟音乐是元稹笔下琵琶乐到诗中乐转化的主观条件，声诗酬唱是他乐学认知的具体实践。

二、琵琶乐与诗中乐的情感勾连

在声诗创作实践中，元稹往往将琵琶乐的抒情意蕴涵融于自我声诗的情感体验中，诗与乐便形成了互为表里的依存关系。元稹声诗蕴蓄着深重的忧愤。中唐时吐蕃长驱东进，一度围困京畿凤翔，长安亦有倾覆之虞。元稹对此有清醒觉悟，连带而及，他对西域胡乐亦持贬抑态度。而当时民间西域胡文化的风靡却并未因唐、蕃政治、军事之争而受影响。"女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐……胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊"（《法曲》）[6]的状况说明，开元、天宝以来勃兴的西域胡风在五十年以后依然风靡于闾里、市井。元稹声诗中对西域胡乐的代表——琵琶乐的贬抑，明显表征出其"刺美见事"（《乐府古题序》）[7]的创作主旨。元稹声诗所涉琵琶乐共九种。限于篇幅，这里只考察《六幺》、《霓裳羽衣曲》、《雨霖铃》、《火凤》、《春莺啭》、《赤白桃李》六种的情感取向，另外三种《甘州》、《凉州》、《淅淅盐》（又名《昔昔盐》、《惜惜盐》）将另文再论。

《六幺》。又名《录要》、《绿腰》、《乐世》、《乐世娘》。唐时大曲《六幺》及其摘遍杂曲皆风靡朝野。就唐人笔下《六幺》的抒情效果来看，其取向是多元的。王建《宫词》云："琵琶先抹六幺头，小管丁宁侧调愁。半夜美人双唱起，一声声出凤皇楼。"[8]此大曲《六幺》开头之散序游声显为凄惋、哀怨之音。关于大曲《六幺》中间部分的情感取向，白居易《乐世》云："管急弦繁拍渐稠，绿腰宛转曲终头。诚知乐世声声乐，老病人听未免愁。"[9]知此《六幺》中间部分有"声声乐"等欢快、跳跃性的音乐情感表达。白居易《琵琶引》亦对《六幺》中段演奏情形有详尽表述："大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。水泉冷涩弦疑绝，疑绝不通声暂歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。"[10]其情感表达既有"大珠小珠落玉盘"之轻灵生动，也有"别有幽愁暗恨生"之凄清哀怨。宋代《蔡宽夫诗话》亦云："言《六幺》者谓之转关，取其声调闲婉。"[11]另唐传敦煌歌辞亦有《乐世词》两首："菊黄芦

白雁南飞，羌笛胡琴泪湿衣。见君长别秋江水，一去东流何日归。”[12]“失群孤雁独连翩，半夜高飞在月边。霜多雨湿飞难进，暂借荒田一宿眠。”[13]情感基调也是凄惋的。开元年间诗人贺朝《赠酒店胡姬》云：“胡姬春酒店，弦管夜锵锵。红 铺新月，貂裘坐薄霜。玉盘初鲙鲤，金鼎正烹羊。上客无劳散，听歌乐世娘。”[14]此《乐世娘》的情调却热烈欢快。

元稹《琵琶歌》云：“六幺散序多笼捻……冰泉呜咽流莺涩……管儿还为弹六幺，六幺依旧声迢迢。猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄。”[15]显然，不论是开头的散序，还是中段，元稹所听李管儿《六幺》之情感都是悲凉的。关于《六幺》彻的情感取向，其《琵琶歌》云：“逡巡弹得六幺彻，霜刀破竹无残节。幽关鸦轧胡雁悲，断弦砉騞层冰裂。”[16]情感表达已至悲慨之境。

元稹笔下的《六幺》情感一归悲凉，盖与其当时“左降在闲处”（《琵琶歌》）[17]的处境有关。据《旧唐书》元稹本传，其于元和四年（509）“分务东台”，时“河南尹房式为不法事，稹欲追摄，擅令停务”[18]。元稹摈落不法、敢作敢为的行为却为当权者所忌，元和五年春，“宰相以稹年少轻树威，失宪臣体，贬江陵士曹参军”[19]。元稹《琵琶歌》“去年御史留东台，公私蹙促颜不开。今春制狱正撩乱，昼夜推囚心似灰。暂辍归时寻著作，著作南园花坼萼”[20]即言此事。元稹被停东台之职后曾有一段时间赋闲洛阳，内心颇为幽怨、悲凉。与元稹相类，琵琶国手李管儿此时亦处于窘厄之境。管儿音乐秉赋颇高，师从琵琶名家段善本，时“段师弟子数十人，李家管儿称上足”（《琵琶歌》）[21]，然随着盛唐远去，管儿亦不为长安宫廷所容而流落于洛阳市井，元稹诗“著尽工夫人不知”（《琵琶歌》）[22]恰为管儿苦况之写照，故两人惺惺相惜，“管儿为我双泪垂，自弹此曲长自悲”（《琵琶歌》）[23]。元稹将琵琶乐《六幺》抒发幽凄之情的音乐质性与自我抑郁失意、管儿落魄不遇的凄情相结合，并以深婉的笔触将此音乐感悟流淌为诗语，遂形成此类声诗凄凉的情感基调。

《霓裳羽衣曲》。本出于胡音声《婆罗门》，入唐后改编为法曲型大曲《霓裳羽衣曲》，代表了唐大曲的最高成就。《霓裳羽衣曲》成于唐开元年间，此曲偏于“宛转”（《琵琶歌》）[24]，更宜于抒发柔婉之情。元稹小说《莺莺传》云崔莺莺“因命拂琴，鼓《霓裳羽衣序》，不数声，哀乱，不复知其是曲也。左右皆歔欷。崔亦遽止之，投琴，泣下流连”[25]。莺莺拂《霓裳羽衣序》之情节虽系虚构，然至少说明在元稹的认知中《霓裳羽衣序》是情感柔婉、凄清的。而白居易《池上篇》云：“酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳散序》。声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之。曲未竟而乐天陶然已醉，睡于石上矣。”[26]在白氏看来，《霓裳羽衣曲》散序之音乐或凝或散，用以抒发陶然之快意，与元稹所谓“哀音怨乱”大不相同。

很明显，元稹诗中《霓裳羽衣曲》的情感更多地出于其个性化认知，而非《霓裳羽衣曲》本身的情感取向。首先，在元稹看来，成于玄宗之手的《霓裳羽衣曲》无疑为玄宗贪于淫靡之务、享乐误国的罪证，“霓裳才彻胡骑来”（《华原磬》）[27]即此之谓。其次，元稹在东台宪司被贬后，对从政的寒暑易变有了更深切的认知，他内心的凄惶无助与《霓裳羽衣曲》偏于婉转的抒情有一定程度的契合，其小说《莺莺传》所谓《霓裳羽衣序》“哀乱”诸语，不啻为借他人酒杯浇一己块垒之托喻。再次，《霓裳羽衣曲》作为盛唐大曲的代表，其衰落亦标示出政治上的盛唐气象已成过去。“安史之乱”后藩镇林立，唐帝国实力急剧下滑，以《霓裳羽衣曲》为代表的盛唐宫廷大曲也渐次衰落。宪宗时曾恢复《霓裳羽衣曲》的大曲体制，白居易亦目睹其演奏，并有“当时乍见惊心目，凝视谛听殊未足”（《霓裳羽衣歌》）[28]之叹，然此毕竟为盛唐遗音，辉煌难再。盛唐琵琶国手李管儿至中唐不为长安宫廷所容而流落洛阳的景况，也说明了盛唐宫廷音乐虽艺术卓绝却曲高和寡、渐次脱离百姓音乐需求的尴尬。与此相类，白居易被贬于钱塘时曾问当地《霓裳舞》的流传情况，得到的答复是：“答云七县十万户，无人知有霓裳舞。”（《霓裳羽衣歌》）[29]《霓裳

舞》衰歇的现实与管儿落魄的状况恰成呼应。一种与百姓欣赏需求相去甚远的音乐艺术，注定不会有绵久的生命力。总之，元稹在进行诗歌创作时具有明显的个性化悲情表达倾向，加之《霓裳羽衣曲》散序以及中序入拍部分的情感本来柔婉、舒缓，二者共同作用，遂发而为元稹诗中琵琶乐凄伤的感时之叹。

《雨霖铃》。本事见《明皇杂录》，言玄宗避乱于蜀地，适霖雨弥旬，玄宗怀念贵妃，故令张野狐作筚篥曲，名《雨霖铃》[30]，后改编为唐大曲。元稹《琵琶歌》亦承《雨霖铃》本事之悲情主旨，“因兹弹作雨霖铃，风雨萧条鬼神泣。一弹既罢又一弹，珠幢夜静风珊珊。低回慢弄关山思，坐对燕然秋月寒。月寒一声深殿磬，骤弹曲破音繁并”[31]诸语无不如此。其中“风雨萧条鬼神泣”幽深悲凄的情感表达或直承《明皇杂录》本事，而“低回慢弄关山思，坐对燕然秋月寒。月寒一声深殿磬，骤弹曲破音繁并”四句，却显为元氏之独到感触。此《雨霖铃》之慨叹，明显基于盛唐与中唐、诗人自我与管儿今昔境况的强烈反差而发。

《赤白桃李》。据《理道要诀》记载，天宝十三年改诸乐名时有林钟角调《赤白桃李》。李益《听唱赤白桃李花》云：“赤白桃李花，先皇在时曲。欲向西宫唱，西宫官树绿。”[32]李益此诗创作初衷不在赏乐，而在抒发感时之叹。昔日的盛唐气象就像法曲《赤白桃李》般艳丽，而今却物是人非，唯有西宫桃李树静静伫立。元稹《法曲》所谓“赤白桃李取花名”[33]亦与此同调，一方面说明此曲“取花名”之由来，另一方面亦以此讽刺盛唐宫廷演奏法曲为娱之事。其中“明皇度曲多新态，宛转侵淫易沉著”[34]言《赤白桃李》为靡靡之音，乐曲委婉低徊的风格与中唐国力衰弱密切关联。

《火凤》。较早见于北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》卷三“高阳王寺”条，云北魏高阳王元雍有姬名艳姿，能作《火凤》之舞[35]。盖北魏时已有胡乐《火凤》流播于中原。《唐会要》云：“贞观末，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。”[36]可见《火凤》音乐清雅悦耳。李百药《火凤词二首》有“莫见双嚬敛，疑人含笑情”、“娇颦眉际敛，逸韵口中香”[37]诸语，此《火凤》曲亦闲雅欢快。而元稹笔下的《火凤》却“声沉多咽绝”（《法曲》）[38]。《理道要诀》云天宝十三年改乐时，林钟宫有《急火凤》，林钟羽有《火凤》、《真火凤》、《急火凤》，黄钟羽有《火凤》、《急火凤》等。元稹、李百药笔下《火凤》情感取向的差异，大概是因为唐代流传有不同调式、旋律的《火凤》曲，加之元稹《法曲》本饱含感时之叹，他对《火凤》曲作“声沉”、“咽绝”诸评价之前，已有“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛”（《法曲》）[39]等先入为主的态度，故其诗中琵琶乐《火凤》以哀音断绝的面貌呈现也就可以理解了。

《春莺啭》。商调曲，本事见于《教坊记》：“高宗晓音律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命歌工白明达写之为《春莺啭》。”[40]张祜《春莺啭辞》云：“兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。”[41]此《春莺啭》为欢欣愉悦的软舞曲，与此曲本事模状鸟声之欢快同调。韦应物亦有诗《听莺曲》，依韦诗，此曲前半段灵动、后半段喧闹，直将浓重的春意推至高潮。元稹所谓“春莺啭罢长萧索”（《法曲》）[42]，并不排斥愉悦之原旨，却又反用其意，以表达乐往哀来的情感落差，进而标示出胡音乱华音的无奈。

不容否认，元稹对《火凤》、《春莺啭》二曲音乐明快欢乐的情感倾向是了然于心的，然鉴于中唐国运日下、西蕃压境的特定局面以及百姓对西域胡乐的狂热追捧，诗人内心之愤愤可想而知，故其笔下的《火凤》、《春莺啭》亦呈现出咽绝、萧索的情感取向。

综上，情感是元稹声诗中琵琶乐与诗中乐衔接的纽带。元稹诗中所涉琵琶乐的情感取向本来比较多样，如《六幺》有闲雅自适的也有凄怨悲凉的，《霓裳羽衣曲》有悠扬宛转的也有哀音怨乱的，《火凤》有欢快愉悦的也有声沉咽绝的，然基于国家军事上与吐蕃相争的劣势、文化

上胡乐胡舞流行于民间的现状，以及元稹个人东台司宪后一贬再贬的处境，其笔下的琵琶乐亦多沾染忧时伤己的悲情。因此，其诗歌中琵琶乐的情感就具有了明确的个性悲情取向。

三、琵琶乐到诗中乐的形式转换

今存唐传乐谱散见于《仁智要录》（十三弦筝谱）[43]、《三五要录》（四弦琵琶谱）[44]、《五弦谱》（五弦琵琶谱）[45]等器乐谱中，其中与元稹诗所涉琵琶乐相关的有《火凤》、《春莺啭》、《惜惜盐》、《凉州》、《甘州》五种。尽管《春莺啭》、《凉州》、《甘州》为筝曲，然其与同名琵琶曲旋律往往一致[46]，故这里亦酌引以说明它们在节奏、旋律等方面的音乐学特质。笔者通过比较，发现它们具有三方面的乐学共性：其一，它们基本以××、×××、×·×等节奏型为主，如《仁智要录·凉州》（关也维译谱）[47]和《五弦谱·惜惜盐》（关也维译谱）[48]。这些节奏实即龟兹乐的典型节奏，多用于抒发柔情。今新疆木卡姆、赛乃姆之节奏亦多如此。其二，每种曲子中几乎都有旋律上的重章复沓。如《仁智要录·春莺啭》（飒踏）（关也维译谱）[49]第13与15小节旋律相似、第14与16小节旋律相似，形成重章复沓的抒情性音乐结构，便于对情感进行反复、细腻的描述。其三，诸曲中相邻音符音程跨度总体较小，宜于抒发柔婉的情感。以上三点说明：元稹诗中所涉琵琶乐本来就具有宜于抒发柔情的结构特点。那么，在乐曲客观所具的外在抒情性结构之外，诗人元稹又是如何做到将琵琶乐的情感内涵微妙转换为诗中乐的情感内涵的？从元稹现存声诗来看，他主要通过以下两种方式转换：一为外在感观的描写，一为内在情感的刻画。

（一）从感观角度对琵琶乐的音乐性加以描写

元稹尽管有时对琵琶乐进行直接描写，如“逡巡大遍凉州彻，色色龟兹轰录续”（《连昌宫词》）[50]，但究属少数，更多的是借助可触可感的事物对难以捉摸的琵琶乐予以细腻刻画。

1. 听觉描写的借用

琵琶乐的节奏、旋律之美必须借助弹拨琵琶弦所发出的乐音予以表现。元稹诗歌更多地借助自然界、生活中可触可感的事物来对琵琶乐予以摹仿性描写。其中少数诗描写了琵琶乐的音乐风格，多数则重在摹状琵琶乐的音乐效果。

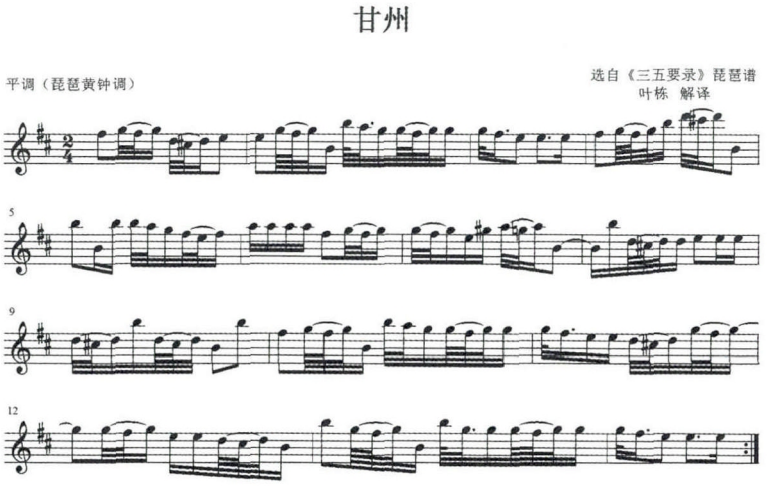
“猿鸣雪岫来三峡”（《琵琶歌》）[51]、“失子哀猿绕林啸”（《五弦弹》）[52]，写的都是琵琶乐哀音断绝的音乐风格特征。猿鸣本猿类的一种自然习性，并不一定在失子之后或冰冷的雪天独有。诗人以猿哀鸣与琵琶乐并论，旨在说明乐音之悲哀断绝，并非对琵琶所发弦音本身进行相类性摹仿。《五弦弹》又云：“风入春松正凌乱，莺含晓舌怜娇妙。”[53]新芽初发的春松随风活泼招展，清晨的娇莺变换着各种妙曼的叫声，两者皆彰显出灵动、热烈的生命力。元稹通过类比，细腻地托喻出琵琶乐活泼、热烈的风格特征。

《五弦弹》所谓“珠幢斗绝金铃掉。千毂鸣镝发胡弓，万片清球击虞庙”[54]诸语中，珠幢斗绝、金铃掉落、鸣镝、清球撞击，系琵琶轮指、扫弦等特定弹拨技法所产生音乐效果的形象、生动譬喻。诗人还多借用象声词。如《五弦弹》中“呜呜暗溜咽冰泉，杀杀霜刀涩寒鞘”[55]二句，以“呜呜”、“杀杀”二叠词摹仿冰泉暗流、霜刀入鞘的声音，传达出琵琶乐萧杀之声给人的直观感觉。《琵琶歌》中亦多有类似描写：“月寒一声深殿磬，骤弹曲破音繁并。百万金铃旋玉盘，醉客满船皆暂醒。”[56]令人眼花缭乱的拨奏技法，营造出百万金铃跌落玉盘之繁碎。

2. 视觉描写的借用

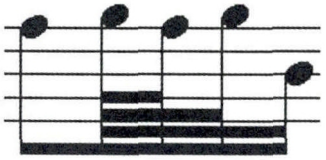
从视觉角度来描写琵琶乐的听觉效果，有相当难度，元稹做了很大努力。其《琵琶》云：“学语胡儿撼玉玲，甘州破里最星星。”[57]以天际星星的闪现、灵动来表现大曲《甘州》入破时的活

泼、跳宕感，微妙之至。下面节选唐传琵琶谱《三五要录》之《甘州》[58]（第1—14小节，叶栋译谱）予以进一步分析（见图一）。



图一

此曲为2/4拍曲子，节奏促迫。全曲音符主要有八分、十六分、三十二分、六十四分四种类型，尤其是一拍内四种音符有规律推进的旋律型（见图二）多次复沓显现，颇值得关注。其构成为：由一个八分音突然上行为大三度的六十四分音，然后再下行为小二度的六十四分音，再上行为大二度的三十二分音，最后以一个小六度的十六分音下行大跳收束。其旋律动机是：以前四分之三拍较平缓级进（$e^2 \rightarrow g^2 \rightarrow {}^{\#}f^2 \rightarrow g^2$）与后四分之一拍大跳（$g^2 \rightarrow b^2$）的对比，以前半拍一个音符与后半拍四个音符的较大时值落差，营造出明亮而结实、平稳而略有起伏、立体且富于动感的颗粒状音色，恰似星星跌落于天际，点点滴滴、活泼跳宕。



图二

又元稹《五弦弹》开篇即云："赵璧五弦弹徵调，徵声巉绝何清峭。"[59]徵声本在宫、商、角之后，假设宫相当于C，以C为主音，则燕乐黄钟宫调音阶为CDEFGA^{b}B，其徵调式为GA^{b}Bcdef。显然，徵调式主音较宫调式主音高纯五度，故元稹诗有"徵声巉绝何清峭"之喻。然"巉绝"、"清峭"本山峰高耸陡峭给人视觉所产生的冲击效果，此处却用来摹状徵调琵琶乐之音声，可谓神来妙契。除了从纵向视觉描写琵琶乐之外，元稹亦从横向视觉对琵琶乐予以刻画。《琵琶歌》云："六幺依旧声迢迢"，"迢迢"即辽远，意在描摹《六幺》清旷悲远的音乐风格。

有时元稹还调动触觉描写乐音。如"呜呜暗溜咽冰泉，杀杀霜刀涩寒鞘"，"冰泉"、"寒鞘"之冰冷、寒凉，岂非触觉感受？

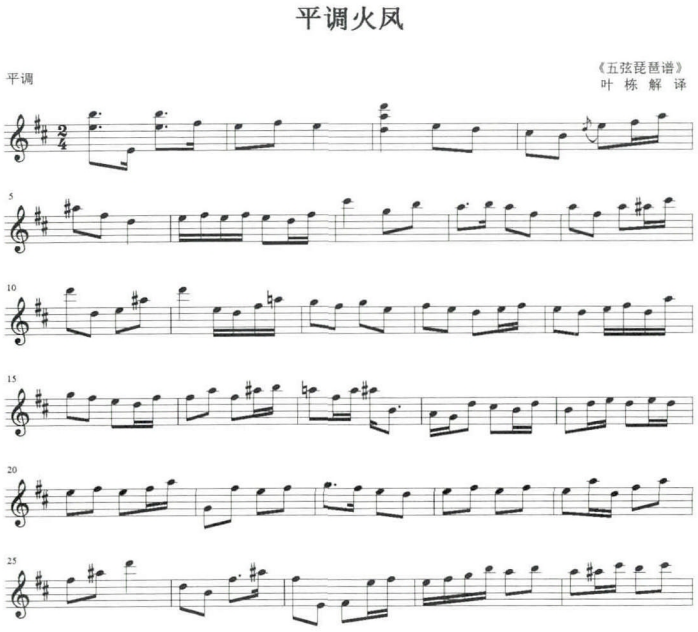
（二）从情感角度对琵琶乐的抒情性予以刻画

基于中唐国力式微、管儿遭际坎坷，以及自我身世浮沉的经历，元稹诗中的琵琶乐情感多倾向于悲凉、感伤。从表达方式看，可分为直接抒情与间接抒情。

1. 不假雕凿，直接抒情

元稹多通过直接描写或抒情表达自己对音乐的体验。《法曲》云："火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。"前者描摹、抒发《火凤》曲之哀断欲绝的悲情，后者描摹、抒发《春莺啭》灵声妙韵遁匿后的萧索与落寞。下文节选唐传五弦琵琶谱《平调火凤》[60]（第1—29小节），对其抒情方式予以说明（见图三）。

音乐由节奏、旋律、和声、音色四个基本要素组成，每一要素都会参与音乐的情感表达。基



图三

于本文所论为琵琶乐，故主要涉及节奏、音色、旋律三方面因素。就节奏而言，此曲主要有××、××××两种节奏型，节奏稳定而舒缓，宜于抒发柔情。就音色而言，其为琵琶乐，乐器质性决定了音色本有悲情抒发的倾向。就旋律而言，小二度、小三度关系音的出现频率颇高。小二度关系音有：$^{\#}a^2 \rightarrow b^2$（第16小节）、$^{\#}f^2 \rightarrow g^2$（第28小节）、$g^2 \rightarrow {}^{\#}f^2$（第15、22小节）；小三度关系音有：$^{\#}f^2 \rightarrow a^2$（第4、11、16、17、20、24小节）、$a^2 \rightarrow {}^{\#}f^2$（第8、9小节）、$b^1 \rightarrow d^2$（第18、19小节）、$d^2 \rightarrow b^1$（第26小节）。由小二度、小三度关系音所构成的旋律最宜于表达悲情，这为《火凤》沉重、悲伤的音乐风格做了精心铺垫。另外，元稹亦能感悟到此乐“声沉”、“咽绝”的特点，故能精准地将这种感受诉诸笔端。

2. 曲径通幽，间接传情

音乐本不可触摸，把音乐情感直接转换为文学情感已非易事，而将音乐情感用间接描写的手法化为文学情感，则更为独绝。具体而言，元稹诗从以下三个方面对琵琶乐情感进行了间接表达：

一是借演奏技艺的详细刻画从侧面描写琵琶乐情感。如“六幺散序多笼捻”之“笼捻”，本琵琶左手奏法中常用动作，扣弦为笼，揉弦为捻。两种奏法可在琵琶上产生独特、美妙的泛音，皆宜于抒发柔婉之情。元稹诗用琵琶的这两种左手奏法，意在侧面描写《六幺》散序低回、柔婉的情感。又《琵琶歌》云：“我闻此曲深赏奇，赏著奇处惊管儿。”[61]管儿《六幺》对悲情的惟妙惟肖刻画令元稹大为惊奇，反过来，管儿亦因元稹对其《六幺》演技之惊奇而惊奇，这都从侧面表达出《六幺》悲凉、凄婉的情感。

二是借相类情感的接力对琵琶乐情感进行刻画。如“泪垂捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩”（《琵琶歌》）[62]两句，由于管儿悲伤、呜咽，遂致泪洒琵琶，遂致拨片湿软、皮弦湿滑而声音沉闷。相应地，琵琶音声也变得呜咽、滞涩。由人之呜咽、忧伤，过渡为琵琶乐之呜咽、滞涩，全在元稹诗歌间接移情的运用。

三是借相似意境的转换对琵琶乐情感进行刻画。如“因兹弹作雨霖铃，风雨萧条鬼神泣”两句，表面看是要以琵琶乐描摹《雨霖铃》的本事，雨之零落、铃之凄楚、山之沉寂皆蕴蓄于琵琶乐中。其目的却是以音乐营造悲凉凄清的意境。而琵琶国手李管儿不为长安所重后流落洛

阳的处境，恰与《雨霖铃》之意境暗合。又此曲弹奏时正值清月初出，清冷的月光、凄美的乐曲、落寞的乐师、式微的大唐帝国皆因琵琶乐融会一气，构成一情、景、事相融的凄清意境，读者至此亦自然生发出对《雨霖铃》悲凄情感的体悟。

总之，描写是元稹笔下琵琶乐到诗中乐转换的基本方式。借助于听觉、视觉等外在感观描写，不可触摸的琵琶乐变成了可听、可见、可触摸的形象生动的具象，琵琶乐遂形象而生动；借助于侧面烘托、情感接力、意境转换等内在情感刻画，琵琶乐情感遂转化为诗中乐情感，二者融会贯通、浑然一体。

小　结

综上考察，可得以下结论：

（一）情感——诗乐转换的纽带

尽管诗与音乐在意象、题材等方面有诸多类同，可是意象、题材并不足以胜任诗乐衔接的纽带角色。因为抽象宽泛的题材、幻化无穷的意象不符合诗乐交流纽带对具体性、稳定性的要求。元稹声诗中诗乐转换的实践说明：琵琶乐从可听的音符到其笔下可见、可感的诗中乐的再现，全在情感的衔接。情感作为诗与乐两种艺术中相对具体、稳定的因素，充当了琵琶乐与诗中乐相衔接的纽带。以情感为纽带，琵琶乐的抒情功能在诗中得以落实、声诗缘情而绮靡的功能亦充分展示，诗与乐由此颉颃以飞。

同时，情感又是涵融于元稹笔下诗、乐两种艺术中的一种血肉存在，琵琶乐到诗中乐转换的本质，就是情感的转换。这样一来，情感既充当诗乐转换之媒介，又成为诗乐转换的内涵，纽带是介质，内涵是本质，介质与本质的冲突，必然造成其声诗的内在不协。具体表现为作为纽带的情感的同一性亦即共性的需求，与作为内涵的情感的独立性即个性的需求之间的矛盾。对此，元稹的解决方案是：将不相协的诗与乐的情感放在同一诗境中，一方面让音乐的情感直接对诗歌的情感发生作用，另一方面又将其与诗人的主观心理、外在的自然环境、人文环境等彼此观照，其结果是，诗人无刻意斧凿，情感却最后自然归向哀怨悲凉。从介质与本质的关系看，这一结果表现为本质向介质的让步，即音乐的客观情感向诗人主观情感的让步；从琵琶乐与诗中乐的关系看，表现为琵琶乐情感向诗中乐情感的靠拢。琵琶乐与诗中乐的情感通过彼此的选择性融合，完成了一个完整的情感转换历程。

（二）描写——诗乐转换的方式

元稹笔下琵琶乐到诗中乐的转换以描写为主要方式，大致可分为外在感观描写与内在情感刻画两种类型。前者通过对音乐形象的准确感知、摹仿再现音乐美感，后者通过对音乐情感的把握、勾勒表现音乐内涵。

总之，元稹声诗中琵琶乐到诗中乐转换的本质是情感。当琵琶乐情感向诗中乐情感转换时，主要表现为琵琶乐情感对诗中乐情感的妥胁、让步。不过，就具体转换方式而言，却表现为诗歌情感描写向琵琶乐情感描写的模拟、跟进。以情感为纽带、描写为转换方式，是唐声诗中诗乐转换的一种定式。

---

①②⑱ 《旧唐书》，中华书局1975年版，第4333页，第4333页，第4331页。

③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑭⑮⑯⑰⑳㉑㉒㉓㉔㉗㉘㉙㉛㉜㉝㉞㊲㊳㊴㊶㊷㊿(51)(52)(53)(54)(55)(56)(57)(59)(61)(62) 彭定求等编《全唐诗》，中华书局1999年版，第4640页，第4644页，第4641页，第4628页，第4616页，第3438页，第5239页，第4831页，第1182页，第4640—4641页，第4641页，第4641页，第4641页，第4640页，第4640页，第4640页，第4640页，第

4627页，第4991页，第4992页，第4640—4641页，第3216页，第4628页，第4628页，第540页，第4628页，第4628页，第5877页，第4628页，第4624页，第4641页，第4627页，第4627页，第4628页，第4627—4628页，第4640—4641页，第4602页，第4627页，第4640页，第4640页。

⑪ 吴文治主编《宋诗话全编》第1册，凤凰出版社1998年版，第616页。

⑫⑬ 任半塘：《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社1987年版，第386页，第490页。

⑲ 《新唐书》，中华书局1975年版，第5228页。

㉕ 《元稹集》，中华书局1982年版，第674页。

㉖ 朱金城：《白居易集笺校》，上海古籍出版社1988年版，第3706页。

㉚ 郑处诲、裴庭裕：《明皇杂录·东观奏记》，中华书局1994年版，第46页。

㉟ 周祖谟：《洛阳伽蓝记校释》，中华书局1963年版，第139—140页。

㊱ 王溥：《唐会要》，上海古籍出版社2006年版，第711页。

㊵ 任半塘：《教坊记笺订》，中华书局1962年版，第182页。

㊸ 《仁智要录》为日本平安朝藤原师长（1138—1192）编撰，十三弦筝谱集，共十二卷，保存了大量的唐代乐曲，对研究唐代音乐具有重要价值。现有刘崇德主编《现存日本唐乐古谱十种》（黄山书社2013年版）影印本。

㊹ 《三五要录》亦由藤原师长编撰，四弦四柱琵琶谱集，共十二卷，可视为《仁智要录》的姊妹篇，是日本最重要的唐传琵琶谱集。现有《现存日本唐乐古谱十种》影印本。

㊺ 《五弦谱》，撰者不详，五弦琵琶谱集，谱中记有“丑年闰十一月二十九日石大娘”，故又称《石大娘琵琶谱》，共有乐曲二十八首，成书于公元842年，对研究唐代音乐有重要价值。此谱为近卫家所传，现藏于日本京都市右京区阳明文库。现有《现存日本唐乐古谱十种》影印本。

㊻ 叶栋以为唐传同名筝、琵琶、笛谱是相通融的，尽管不同器乐谱调式有别，但旋律则基本一致。如他对《泛龙舟》筝谱、琵琶谱、笛谱的看法是：“《仁智要录》筝谱集中的唐传谱式比较科学、比较完整，通过对其中唐传筝曲的解译，从而对同为藤原师长撰成的琵琶谱《三五要录》（内题各调乐曲基本一致）和《博雅笛谱》中的唐曲，特别是同名曲，通过相互比较、相互对照，也就得以合理的辨认。今译自以上三处乐谱中的《泛龙舟》相合演奏（或女声入歌）时，筝谱（和人声）可降低二律，按笛曲、琵琶曲以林钟商音‘a’为主调。唐传乐曲《泛龙舟》，从三种不同乐器的独奏到合奏或加入女声演唱，其乐声均很韵谐流美、别有风味（参见乐谱篇）。”（叶栋：《唐乐古谱译读》，上海音乐出版社2001年版，第82—83页）关也维亦有类似看法。他认为《王昭君》之《仁智要录》筝谱、《五弦谱》琵琶谱旋律一致，律高不同（参见关也维《唐代音乐史》，中央民族大学出版社2006年版，第162页）。

㊼㊽㊾ 关也维：《唐代音乐史》，第5—6页，第49页，第68—69页。

㊿⑥⓪ 叶栋：《唐乐古谱译读》，第440页，第206—207页。

（作者单位　安徽师范大学中国诗学研究中心）

责任编辑　乐贤